FLORES EN LA SOMBRA

ESTAMPAS ESPAÑOLAS

MES DEL ARCHIVO

8–15 OCTUBRE ——— 12:00 H

FLORES EN LA SOMBRA ES UNA INICIATIVA ONLINE DE FILMOTECA ESPAÑOLA QUE PERMITE ACCEDER DURANTE UN TIEMPO LIMITADO A MATERIALES EXCLUSIVOS







ESTAMPAS ESPAÑOLAS
MES DEL ARCHIVO EN FILMOTECA ESPAÑOLA

Continuamos con la serie de programas y hojas de sala consagradas al Mes del Archivo en Filmoteca Española. Reunimos en este caso tres textos, el primero de los cuales, firmado por Daniel Sánchez Salas, continua la línea de reflexión transversal abierta en el texto del programa de mano escrito por nuestros compañeros Marián del Egido y Domingo Guerrero Borrull. Pretendemos, de este modo, crear una narrativa pública, muy necesaria en estos momentos en nuestro país, sobre la importancia de la preservación del patrimonio fílmico y cinematográfico. Los otros dos textos de la hoja de sala, firmados respectivamente por Luis Fernández Colorado y Juan Francisco Blanco, giran en torno a la serie de actualidades *Estampas españolas* realizada por Leopoldo Alonso hace más de noventa años. Recientemente en el Centro de Conservación y Restauración de la Filmoteca Española hemos podido digitalizar dos de sus capítulos, los relativos a Barcelona y Salamanca (en este caso en su versión sonorizada) que son los que ofrecemos en el programa de esta semana.

LA SESIÓN INCLUYE:

- **ESTAMPAS ESPAÑOLAS: SALAMANCA** (LEOPOLDO ALONSO, 1929)
- **ESTAMPAS ESPAÑOLAS: EXPOSICIÓN DE BARCELONA** (LEOPOLDO ALONSO, 1929)

ELOGIO DEL ARCHIVO AUDIOVISUAL

DANIEL SÁNCHEZ SALAS
(UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS)

El pasado 29 de julio de este año ardía uno de los almacenes de la Cinemateca Brasileira. Miles de rollos de películas desaparecieron en lo que hay consenso en definir como una tragedia anunciada. A lo largo de estos últimos años, este archivo fílmico, el principal de los existentes en Latinoamérica y fundamental en el tablero de las cinematecas mundiales, se está enfrentado de manera constante al abandono del gobierno de la nación, cuando no directamente a su animadversión. Una situación que ha derivado en una dramática imposibilidad de mantener en condiciones adecuadas de conservación la totalidad de los innumerables materiales fílmicos que la institución aspira a preservar. En otras palabras, la situación se ha traducido en fuego. Cada vez que esto sucede, acude a nuestra mente la demostración tantas veces repetida en la que contemplamos cómo una mano anónima prende un fragmento de celuloide, lo introduce envuelto en llamas en un recipiente con agua, espera unos segundos y cuando lo extrae a la superficie, el fragmento, lejos de haberse apagado, sigue ardiendo con la misma virulencia.

Celebraciones como el Mes del Archivo, desarrollado por la Filmoteca Española a lo largo del presente octubre, y en concreto el Día Mundial del Patrimonio Audiovisual establecido por la Unesco y que se celebra el próximo día 27, nos recuerdan el objetivo primordial de los archivos fílmicos y, por extensión de los archivos audiovisuales: preservar sus fondos. Como demuestra el doloroso caso de la Cinemateca Brasileira, la existencia de los archivos es un delicado juego de equilibrios en el que tienen un papel decisivo no solo la cultura, sino también la política, la economía o el apoyo social,

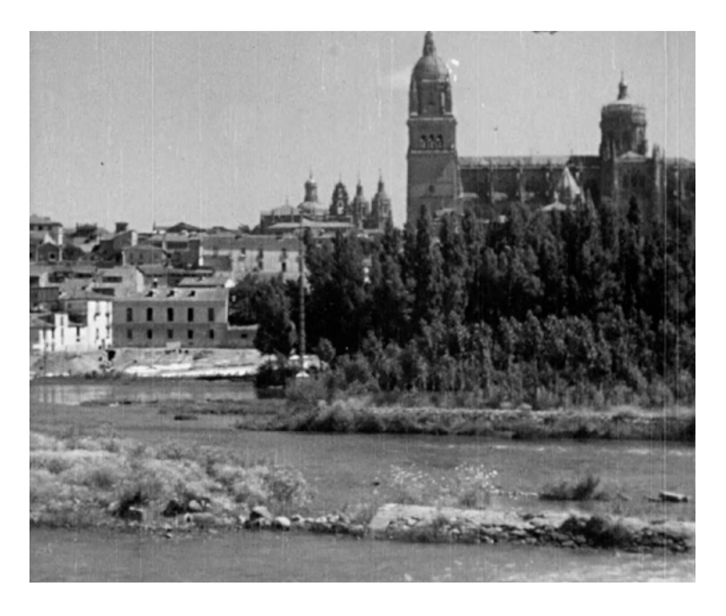


tanto en su momento actual como en su trayectoria histórica. Cualquier archivo audiovisual del planeta, por grande o pequeño que sea, sabe que estos agentes actúan sobre el estado de sus fondos y las expectativas sobre los mismos. Y esa actuación se encarna en circunstancias como la ausencia de materiales, su degeneración o su pérdida. En definitiva, se encarna en fragilidad.

La historia de la preservación del cine es, precisamente, la historia de la batalla contra su fragilidad; la búsqueda de soportes fotoquímicos cada vez menos inflamables, más seguros, la creación de espacios de conservación con las condiciones adecuadas, la digitalización de los fondos, o la intensa investigación por luchar contra la propia degeneración de los formatos digitales, afectada por una velocidad de cambio que constituye una de las peores sorpresas y, a la vez, uno de los mayores desafíos técnicos del actual panorama de la conservación fílmica. A este combate consagra Filmoteca Española la actividad de su Centro de Conservación y Restauración (CCR) desde su inauguración en 2014. Pero la batalla de la preservación no la libra cada archivo de manera aislada, sino que supone prácticamente la razón de ser de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) desde su creación en 1938, de la mano del British Film Institute, la Cinématèque Français, el MoMA y el Reichsfilmarchiv. A día de hoy, la FIAF agrupa a 172 cinematecas a lo largo de todo el mundo, incluida Filmoteca Española desde 1956, en su objetivo original de fomentar la colaboración entre ellas; un empeño permanente desde hace más de ocho décadas con efectos decisivos sobre el universo de la conservación cinematográfica. Entre ellos, algunos fundamentales como el desarrollo

ESTAMPAS ESPAÑOLAS
MES DEL ARCHIVO EN FILMOTECA ESPAÑOLA

ELOGIO DEL ARCHIVO AUDIOVISUAL



del conocimiento sobre la restauración fílmica y la internacionalización de sus prácticas más avanzadas; o la constante localización de materiales que originalmente se consideraban perdidos o de los que, directamente, se ignoraba su existencia.

Localizar, restaurar y, en definitiva, preservar son acciones que demuestran lo importante de la internacionalización de los esfuerzos llevados a cabo por las cinematecas. La exhibición en el cine Doré este Mes del Archivo de dos pequeñas joyas, los fragmentos de *Salomé* (J. Gordon Douglas, 1918), protagonizada por la *star* del cine mudo Theda Bara, y de *El rata primero* (1932), una legendaria animación del mítico dibujante español K-Hito, suponen la salida pública de dos materiales localizados dentro de la propia Filmoteca Española. Pero hallazgos como estos desde dentro del archivo se dan a la vez que otros ocurridos en cinematecas de cualquier parte del mundo o incluso en espacios fuera de ellas, desde casas de particulares a cabinas de viejos cines. Fue en una de ellas, en una antigua sala de las Islas Canarias, donde había quedado abandonada durante años *El jefe político* (André Hugon, 1925), la cinta ahora restaurada por Filmoteca Española y el ASIM que protagonizará la sesión del día 27. Pero la búsqueda y el hallazgo también tienen que ver con grandes convulsiones internacionales como fue en su día, por ejemplo, la caída del muro de Berlín en 1989, que tuvo su correlato en el universo de los archivos audiovisuales con la apertura al mundo de fondos tan innumerables como desconocidos hasta entonces. Joyas buscadas durante décadas mediante tareas auténticamente detectivescas u obras desconocidas aparecen gracias a circunstancias como esta o también a la red de archivos establecida por la FIAF, donde la colaboración en este sentido es constante. Del mismo modo que otra red internacional es la que espera en frecuentes ocasiones a los materiales que se restauran. A su ámbito de exhibición inmediato como es el archivo que lo ha restaurado o los espacios con los que está ligado originalmente por haberse rodado allí u otro tipo de motivos, hay que sumar el circuito de festivales dedicados a exhibir films restaurados o simplemente recuperados. Citas ya tan consolidadas como los festivales de Bolonia, Pordenone o San Francisco son auténticos termómetros del estado de los archivos en su esfuerzo por preservar.

Sin embargo, las funciones relacionadas con la preservación no son las únicas que cumple un archivo audiovisual. Esas son las

“LOS ARCHIVOS AUDIOVISUALES SON FRAGMENTOS DE UN MAPA QUE, AL UNIRSE CON OTROS, NOS INDICAN DÓNDE ESTAMOS, NOS AYUDAN A ENTENDERNOS MEJOR AL PONERNOS EN RELACIÓN CON LO QUE NOS RODEA”



funciones básicas, primordiales a partir de las cuales el archivo desarrolla otras que se derivan del lugar que ocupa una institución como ésta dentro de las sociedades actuales. Forma parte de los tópicos mil veces repetidos considerar a este tipo de archivos como la memoria audiovisual de una comunidad o, sencillamente, su memoria. El tópico no por reiterado es menos cierto, pero sí podemos añadir que supone, cuando menos, una verdad incompleta.

Así, cuando, a finales de 2012, Filmoteca Española en colaboración con Radio Televisión Española abrieron al acceso online el llamado "Archivo Nodo" -cientos de materiales que tienen como contenido principal las entregas del famoso noticiario creado durante el franquismo NO-DO (Noticiarios y Documentales)-, por supuesto estaban realizando una aportación de enorme valor a la memoria colectiva de este país. Pero, del mismo modo, puede interpretarse como una aportación impagable a lo que también es un archivo audiovisual: el espejo en el que se mira una comunidad. En este caso, es un país confrontado a un material cinematográfico tan apasionante como complejo, imposible de contemplar desde la indiferencia, inevitablemente dotado de distintas capas de sentido, que nos devuelve un reflejo incómodo de nosotros mismos y nuestro pasado reciente. Cuando también en 2012 Filmoteca Española se sumó al portal internacional online de materiales fílmicos de interés histórico European Film Gateway (Europeana), sometió los materiales que aportaba sobre los años diez del siglo pasado a una inevitable contextualización de los mismos respecto a los de los demás países, no solo en términos cinematográficos sino también de historia general. Porque los archivos audiovisuales son fragmentos de un mapa que, al unirse con otros, nos indican dónde estamos, nos ayudan a entendernos mejor al ponernos



en relación con lo que nos rodea. Cuando Filmoteca Española recupera filmes como *Manicomio* (1953) de Fernando Fernán Gómez o *La muerte y el leñador* de Luis García Berlanga (1962), no solo está aportando piezas fundamentales a las filmografías de dos cineastas conmemorados este año 2021, dos nombres clave en la historia del cine español, sino que va más allá. Ambos son dos de las contadas figuras culturales que nuestra cinematografía ha conseguido crear a lo largo del tiempo. Los dos trascienden el cine, suponen un legado para la historia cultural de nuestro país. Por eso, la recuperación de *Manicomio* y *La muerte y el leñador* supone apelar a otro poder de un archivo audiovisual: ser una herramienta para crear valor cultural. Un valor que, en el caso de Berlanga y Fernán Gómez, merece perdurar, que contribuya a celebrar la conmemoración de sus centenarios pero que también ayude a superarla y permanecer.

Estas y otras funciones son las que desempeñan los archivos audiovisuales. Porque ellos son un ente vivo y en permanente evolución, la conciencia de la comunidad a la que pertenecen. Su batalla por preservar los materiales que atesoran en sus fondos es la batalla por lograr que el cuerpo de la sociedad goce de buena salud ■

ENTRE EL CIELO Y LA TIERRA

LUIS FERNÁNDEZ COLORADO
(UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID)

Resulta complicado abocetar en unas pocas líneas la singularidad de la trayectoria biográfica y profesional del salmantino Leopoldo Alonso. Baste decir, en cualquier caso, que fue pasante de abogado antes que corresponsal gráfico de guerra, colaborador de publicaciones como "Nuevo Mundo" o "Blanco y Negro" antes de integrarse, pese a su condición de civil, en el servicio cinematográfico de la Aviación Española, o colaborador indispensable de numerosas gestas aéreas (entre otras, el raid Melilla-Cabo Juby-Canarias o el mítico vuelo del Plus Ultra) antes de participar como operador en películas de ficción como *Ruta gloriosa* (1926) o *El tren* (1928), ambas dirigidas por Fernando Delgado.

Apenas finalizada precisamente su participación en el primero de los largometrajes mencionados, Leopoldo Alonso daría a conocer un extenso reportaje documental de filmaciones realizadas desde el aire, que titularía como *Estampas españolas* y que de inmediato presentaría en la Exposición Nacional de Aeronáutica de 1926. Tres años después, asociado a Agustín Macasoli y con el apoyo de un novel Eduardo García Maroto, se lanzaría a la creación de una nueva entidad productora, especializada en reportajes informativos y documentales, Información Cinematográfica Española, cuyo proyecto inicial sería, precisamente, convertir *Estampas españolas* en un repertorio genérico de cintas monográficas consagradas a mostrar







las bellezas monumentales y culturales de determinadas provincias, bajo los auspicios del Patronato Nacional de Turismo y con la vista puesta en la inmediata celebración de las exposiciones de Sevilla y de Barcelona. De ahí saldría una primera entrega de la serie, *Salamanca* (1929), a la que pronto le seguirían otras dedicadas a *Zamora* (1929), *Santander* (1929) y, por supuesto, a la *Inauguración de la Exposición de Sevilla* (1929) y a la *Exposición de Barcelona* (1929). Cinta esta última donde, por cierto, no dudaría en incluir al inicio, como guiño cómplice hacia los espectadores, la escena de un avión convertido en atracción de feria. Todas estas películas, mudas, tendrían un metraje similar, cercano a los diez minutos de duración, y una férrea estructura común en tres partes (innovaciones técnicas y monumentos, celebraciones populares y espacios paisajísticos), que bien puede observarse en *Exposición de Barcelona*.

Pero de inmediato saltaría la sorpresa. A mediados de febrero de 1930 Leopoldo Alonso decidió emprender lo que en cierta medida se antojaría como una tarea asombrosa para la época en el contexto del cine español: sonorizar en el extranjero *Salamanca*. Su estancia en París surtiría rápido efecto, al lograr que los estudios de la Tobis en Épinay-sur-Seine le abrieran un inesperado hueco de tres días a partir del domingo 23 de febrero. Esto forzó el vertiginoso e improvisado viaje, en apenas cuarenta y ocho horas, del músico Bernardo García Bernalt y un grupo de músicos, cantantes y bailarines conformado por doce jóvenes reclutados a la carrera entre quienes habían participado el 20 de enero en un homenaje póstumo al artífice del prestigioso *Cancionero Salmantino*, Dámaso Ledesma. El repertorio de temas elegidos abarcaría piezas de trabajo y de fiesta, siguiendo las partituras de temas populares compilados en el mencionado *Cancionero Salmantino*. Los responsables de la Tobis, por su parte, aprovecharían también dicha estancia para filmar por su cuenta una serie de números completos con el mismo elenco: las canciones populares *El burro de Villarino* y *La Charrascona*, así como un fandango interpretado por el cantante Félix Moreno y una escena de baile al compás del tamboril tocado por el músico Mauricio Griñón.

Esa versión sonorizada de *Salamanca*, en la que también acabarían tomando parte músicos de la orquesta de la Ópera de París, dirigida por Joseph E. Szyfer y por Bernardo García Bernalt, se articularía de manera excepcional a partir de un prólogo, consistente en el recitado de un breve texto por parte del propio Leopoldo Alonso sobre la imagen de dos jóvenes luciendo el traje regional, seguido de dos extensas partes: la primera formada por imágenes monumentales de Salamanca al son de fragmentos de populares canciones del folclore salmantino como *A la mar se van los ríos*; la segunda, de celebraciones populares y entornos paisajísticos de conocidas localidades de la provincia (Ciudad Rodrigo, Candelario, La Alberca…), al compás de temas no menos conocidos como *El toro de Aldeadávila*. Dicha versión sería estrenada en Madrid, pocas semanas más tarde, y presentada posteriormente por buena parte del territorio peninsular mientras Leopoldo Alonso remataba dos nuevos jalones mudos de *Estampas españolas* con los filmes

ENTRE EL CIELO Y LA TIERRA

consagrados a *Ávila* (1930) y *Segovia* (1930), más largos y complejos que los anteriores, y anunciaba su firme intención de continuar sincronizando en territorio nacional toda la serie completa de *Estampas españolas*.

A esas alturas, el estatus profesional de Leopoldo Alonso se encontraba en cualquier caso plenamente refrendado: no sólo había logrado granjearse un cierto prestigio en el sector sino que además *Salamanca*, tanto en su versión muda como en la sonorizada, estaba otorgándole enormes satisfacciones personales, plasmadas en una distribución internacional cada vez más extensa (en el verano de 1930 continuaba proyectándose en países como Austria, Francia, Italia o Alemania) o en la sucesión de exhibiciones privadas y públicas a las que en ocasiones asistían numerosas personalidades de la cultura y de la aristocracia. De ahí que en septiembre de 1930 anunciara su propósito de filmar nuevas escenas para *Salamanca*, entre otras cosas para sustituir un fragmento de canciones charras por juzgar "poco colorido el cuadro" ("El Adelanto", 17/09/1930).

El 17 de septiembre de 1930 un nutrido grupo de personas se trasladaría en excursión hasta el monte de Gargabete, a las afueras de la ciudad de Salamanca, para efectuar en una sola jornada de trabajo dichas filmaciones. Como señalaban algunos periódicos de la época, gracias a ello desaparecerían muchos rótulos todavía existentes en la película, pero sobre todo se trasladarían secuencias y canciones de sitio mediante un remontaje del film y se añadirían escenas adicionales: "Aparecerán en primer plano Pilarín Madrazo y Bernardito García, que figurarán cantando el prólogo. Después, el desfile charro, después de una típica romería, más otro primer plano, de dibujos y bordados de los trajes regionales. Fue tomada también una escena representativa de una merienda charra, en plena romería." ("El Adelanto", 18/09/1930) Estos materiales acabarían configurando la tercera y definitiva versión de *Salamanca*, que es la conservada en los fondos de Filmoteca Española, aunque Leopoldo Alonso volvería a plantearse con posterioridad otro remontaje y sonorización de la cinta que jamás acabaría llevando a efecto.

El anhelo tantas veces manifestado por Alonso de poder hacer cintas sonoras sin depender por necesidad de agentes externos lo vería finalmente satisfecho a partir de abril de 1933, con la puesta en marcha de un modesto estudio propio en la madrileña calle de Valliciergo. Dotado con todo el equipamiento necesario para la elaboración de doblajes, sincronizaciones e incluso películas con sonido directo que no requiriesen un gran despliegue escenográfico, así como de un automóvil transformable para el rodaje en exteriores, estaría funcionando durante unos meses a pleno rendimiento y de ahí saldrían varias cintas sonoras dedicadas a la información de actualidad así como una serie documental de apenas cuatro números titulada *Postales del camino: mosaico de curiosidades españolas*, donde Salamanca volvería a tener presencia destacada. Sin embargo, el sueño acabaría





viéndose rápidamente truncado a consecuencia de un fatal accidente: un joven trabajador de la empresa, Pedro Arráiz, entró fumando al espacio donde el propio hijo de Leopoldo Alonso se encontraba trabajando en la sincronización de una película informativa que debía estrenarse esa misma tarde, provocando una enorme explosión que produjo el derribo de gran parte de los tabiques del estudio y pérdidas materiales de enorme consideración.

Leopoldo Alonso se lanzaría entonces a poner en marcha un nuevo proyecto: la reforma completa de unos estudios cinematográficos en la antigua sede de Linnartz y de Ibero Film, que definitivamente quedarían constituidos en febrero de 1935 bajo el nombre comercial de Cinearte. En dicha empresa, capitaneada en su parcela técnica y artística por, respectivamente, Fernando Méndez-Leite y Manuel Moulián, se encargaría del mantenimiento de los equipos, así como de la filmación y montaje de reportajes informativos y, de forma más ocasional, documentales.

El estallido de la guerra civil truncaría en cualquier caso su trayectoria profesional futura. De hecho, en junio de 1937 ofertaría la venta de todos los negativos de su archivo fílmico salvados de la explosión ocurrida cuatro años antes, así como del equipamiento técnico que en esos momentos todavía conservaba, a la Sección de Cine del Ministerio de Estado, lo que en buena medida ha favorecido la preservación actual de buena parte de esos materiales. No obstante, en 1940 tentaría de nuevo la suerte como realizador poniendo en marcha, en parte con fondos de archivo que todavía obraban en su poder, la serie documental *Volando por España* que, como bien cabía esperar, dedicaría uno de sus primeros números a su querida tierra natal de Salamanca ■

LA CONSTRUCCIÓN VISUAL DE ESTEREOTIPOS REGIONALES

JUAN FRANCISCO BLANCO

[DIRECTOR DEL INSTITUTO DE LAS IDENTIDADES (DIPUTACIÓN DE SALAMANCA)]



Contemplando hoy los primeros planos de *Estampas españolas: Salamanca*, seguramente los extraños, sin necesidad del título, ya saben de qué va la película (los propios, en cambio, exclamarán: "!Vuelta la burra al trigo!"). Sin embargo, el documental de Leopoldo Alonso aún carecía en 1929 de antecedentes que marcaran un itinerario para este tipo de trabajos cinematográficos, como, en cambio, él lo haría para los que habrían de venir en adelante.

La breve película se presenta con imágenes inconfundibles para propios y extraños: los protagonistas usan un vestuario que les caracteriza, trajes de charro, mientras entonan un canto popular de su tierra, en el marco físico más identitario de la Salamanca rural, como es el ecosistema de la dehesa, el Campo Charro, que, sin ser exclusivo, sí que despierta o sugiere en Salamanca otros referentes, que, más adelante, aparecerán desarrollados, como el toro bravo. En unos segundos, y antes de que el título y algunos créditos aparezcan, nos hemos trasladado, por mor del imaginario colectivo y la capacidad evocadora de la imagen, a Salamanca. Con solo tres brochazos (una especie de fondo de armario icónico salmantino) Alonso ha sido capaz de construir una imagen de esta provincia, utilizando la parte por el todo, tal y como suelen hacer los estereotipos. Solo que entonces aún eran endebles y no tenían la consistencia que el cine y la fotografía vendrían a aportar.

Claro que Salamanca es mucho más que eso, incluso en su configuración estereotipada, pero es que la película, a lo largo de sus poco más de ocho minutos, irá desgranando estampas que imprimen carácter a la ciudad y la provincia para que a nadie se le despinten ni la una ni la otra. Una sucesión de tópicos, de iconos que aparecerán de aquí en adelante, en buena parte del legado audiovisual con la etiqueta de Salamanca. El NO-DO es un buen muestrario, como han revelado Ismael Shahín García en su disección de la revista "Imágenes", y Juan Antonio Pérez Millán en los noticiarios. La Salamanca de 1929, como la España de entonces, era mayoritariamente agraria y, por ello, no es de extrañar que al intentar presentar una provincia, adquiera más peso la parte rural que la urbana.

Tal vez este capítulo de la serie *Estampas españolas* no sea más que un eslabón de la cadena de transmisión que mueve, en esa España de la dictadura de Primo de Rivera, la voluntad de construir desde el poder una conjunción de identidades bien definidas por imágenes icónicas, para que el perfil del estado no quedara al albur de



algunas desfiguraciones fuera de control (tal y como haría más tarde, a su manera, la Sección Femenina). Debe ser una fijación de los regímenes militares.

En plena Segunda República, Luis Buñuel firmaría en 1933 *Las Hurdes, tierra sin pan*, algunos de cuyos primeros planos, rodados en La Alberca, recuerdan el trabajo de Alonso. Pero Buñuel tenía una personalidad cinematográfica mucho más acusada y se encontraba en plena ensoñación surrealista, bien trazada con *Un perro andaluz* (1929) y confirmada con *La edad de oro* (1930), en cuyas coordenadas y seducido, a mayores, por la lectura de la tesis doctoral de Maurice Legendre, *Las Jurdes: étude de géographie humaine* (1927) habría que interpretar aquella película, en cierta forma maldita. Pero si el documental de Leopoldo Alonso resulta un esbozo a vuelapluma, sin pretensiones (y sin malas interpretaciones) de Salamanca, el trabajo de Buñuel, por la envergadura de su autor y por las interpretaciones atravesadas y faltas de conocimiento, sería acusado de promover una visión malintencionadamente negativa de una realidad singular, en la cual los planos albercanos proporcionan un aparente tipismo de entrada que, enseguida, toma derroteros surrealistas con la secuencia de "la corrida de gallos" y sus primeros planos provocadores por el desgarro impactante del maltrato animal, común en la época y aún en décadas posteriores como parte de los ritos de la iniciación masculina en el contexto de la sociedad tradicional rural.

Tras la introducción y por orden de aparición, como si se tratara de los títulos de crédito que van desgranando los actores del film, van mostrándose, con rotulación poco discreta, lo que será un inventario amplio de lo más granado del tipismo charro, un casting selecto de protagonistas: el perfil irrepetible de la ciudad, que tan bien analizara el hispanista Conrad Kent, y que se levanta sobre la ribera diestra del río Tormes; las catedrales, las torres de la Clerecía, el

LA CONSTRUCCIÓN VISUAL DE ESTEREOTIPOS REGIONALES



convento de San Esteban, el puente romano... No falta el toque de gracia "almado" y recurrente de lo popular (un molino harinero, las lavanderas, los pescadores...).

La cámara prosigue su repertorio: el patio de las Escuelas Mayores, marco en el que la Universidad alza el estandarte de su espléndida fachada plateresca. Se detiene en primeros planos que intentan descifrar su compleja y mistérica iconografía hasta que sucumbe a uno de los enigmas que proclama la ciudad al mundo, el de la rana sobre la calavera (tal vez para impregnarse de su poder talismánico). Aunque la película no lo recoja, comparte proyección universal con otro enigma, el de la Cueva de Salamanca, universidad paralela del conocimiento heterodoxo, en la que impartía doctrina el mismísimo demonio, cuyo mito se elabora en el cuatrocientos para ser exportado con la colonia española a toda la América del Sur.

Y continúa la sucesión de estampas: el Palacio de Monterrey, icono de la Casa de Alba; la Iglesia de San Esteban; la Casa de las Conchas con sus vieiras jacobeas en piedra de Villamayor y su rejería portentosa; la Torre del Clavero, en cuya base un jinete a caballo, ataviado a la usanza de la tierra, contribuye a la composición de la escena; la Plaza Mayor. Aquí el relato audiovisual ataca de frente al corazón de la ciudad, donde ríos de sangre alimentan sus ventrículos, el derecho para los hombres y el izquierdo para las mujeres (o viceversa) en un pálpito de género, de costumbre y de tradición. ¡Qué gran aliada es la imagen en la reconstrucción de las identidades! Aquí, la Plaza Mayor de Salamanca congela para siempre su aspecto ajardinado con templete en el centro, que la recreación parcial de Alejandro Amenábar, noventa años más tarde, para el rodaje de *Mientras dure la guerra*, traería de vuelta a la memoria de los salmantinos.



JUAN FRANCISCO BLANCO

Pero la cámara, sedienta en este itinerario desértico de piedras, aunque sean las más hermosas, reclama el oasis de lo popular: una pareja de charros se adentra en la Casa de las Muertes. Es el plano de transición para recuperar la Salamanca rural y mostrarnos otro de sus emblemas: el toro bravo. En una breve secuencia contemplamos un encierro con sus garrochistas, toros y cabestros en carrera hasta alcanzar la pequeña plaza de tientas; allí asistimos al tentadero que evidencia la bravura del toro o delata su ausencia. Un inciso urbano deja constancia fugaz de Ciudad Rodrigo, con sus tipos populares en una de las puertas de la muralla y el claustro de su catedral, y luego regresamos al protagonismo de algunas de las manifestaciones de eso que ahora se llama el patrimonio cultural inmaterial, el folclore de toda la vida de Dios. Una romería sin identificar en la dehesa (que bien podría ser la de Cabrera, el Cueto o Valdejimena, que las tres son deidades ancestrales de este territorio) ofrece la estampa de uno de los juegos o deportes salmantinos más señeros: la calva, con su marro, su calvo y sus calvistas.

Candelario y sus inconfundibles candelarias de "serenero" y moño de picaporte, abren nuevamente el melón del costumbrismo salmantino estereotipado: charros y charras, ellas cubiertas las cabezas con la mantilla de rocador y ellos con capa, signos inequívocos ambos de la solemnidad que establece la norma consuetudinaria, más respetada que ninguna ley escrita. Puede ser una boda, pues una mujer convida a obleas, símbolo de hospitalidad y de casorio ("Eres más cumplido que una oblea", se dice por estas tierras). Se acompañan todos del tamborilero, el gran maestro de ceremonias en las liturgias esenciales charras.

"EL DOCUMENTAL DE LEOPOLDO ALONSO AÚN CARECÍA EN 1929 DE ANTECEDENTES QUE MARCARAN UN ITINERARIO PARA ESTE TIPO DE TRABAJOS CINEMATOGRÁFICOS, COMO, EN CAMBIO, ÉL LO HARÍA PARA LOS QUE HABRÍAN DE VENIR EN ADELANTE"

Salta el hilo narrativo al Valle de las Batuecas, espacio idílico, *locus amoenus*, que da lugar a la expresión "estar en las Batuecas". Las imágenes del convento nos recuerdan de nuevo la película de Buñuel. Y llega La Alberca, quintaesencia de la salmantinidad serrana, con su arsenal de imágenes que han seducido a tantos directores de documentales (Pío Caro, Manuel Garrido Palacios…). Hombres sentados en la Plaza Mayor y niñas vestidas con trajes serranos, danzando bajo la batuta del "gracioso" o "bobo" de la danza. La Alberca se instalará para siempre ya como segura apuesta para muchos documentalistas. Las últimas secuencias se asoman al cañón de río Duero, aún asilvestrado y sin domar por las presas y pantanos de Aldeadávila y de Saucelle. Para el colofón se reserva, de nuevo, lo folclórico: una boda ribereña, en la que la novia recibe el óbolo de una moneda por bailar con los invitados.

Los creadores de estereotipos estigmatizan y Leopoldo Alonso lo hará para siempre determinando los lugares comunes por los que discurrirán otros trabajos fílmicos de carácter documental sobre Salamanca. Si bien él no pudo contar con antecedentes en los que apoyarse, en cambio se convertiría en constructor de referentes que acabarían siendo, con el correr de las décadas, estereotipos visuales salmantinos ▪

FLORES EN LA SOMBRA











instagram.com/filmotecaes

vimeo.com/filmotecaespanola

filmotecaespañola.es